

ДЫЯЛАГІЧНАЯ СУВЯЗЬ ЖАНРАВЫХ ТРАДЫЦЫЙ І НАВАТАРСТВА Ё СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ НАВЕЛЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ У. СЦЯПАНА)

Пытанне дыялагічнай сувязі сучаснасці з літаратурнай класікай, традыцый і наватарства вызначаецца актуальнасцю і вострапамемічнасцю ў айчынным літаратуразнаўстве. Як слухна заўважае В. Жураўлёў, «у залежнасці ад таго, як гэта пытанне будзе вырашацца на каардынатах тэорыі і літаратурнай практыкі, у многім будзе выяўляць сваю ключавую эстэтычную сутнасць пісьменніцкая думка і складацца агульны малюнак літаратурнага працэсу. Хацелася б, вядома, каб у гэтай дыялагічнай бінарнай сістэме «традыцыі — наватарства» паболей наглядалася ўзаемападтрымкі, узаемапаразумення, узаемапавагі, узаемазалежных сувязей і меней адгукалася рэзкае і непрымірымае разыходжанне творчых поглядаў, канцэпцый, метадалагічных падыходаў» [1, с. 17].

Адзначана літаратуразнаўцам напрамую характарызуе працэс функцыянавання жанру навелы ў сучасным прыгожым пісьменстве, адной з асноўных асаблівасцей якога з'яўляецца яскравая тэндэнцыя да міжжанаравага ўзаемадзеяння, шырокай мадыфікацыі на розных ўзроўнях тэкставай тканкі. І тым не менш, эксперыментуючы са зместам і формай, айчынныя пісьменнікі на свядомым ці падсвядомым узроўні прытрымліваюцца ўсталяваных жанравых канонаў. І гэта цалкам натуральны працэс, бо «мастак можа праяўляць вялікую вынаходлівасць у галіне тропай і фігур, але заставацца верным некаторым пэўным, але вельмі жорсткім правілам на ўзроўні жанру, які выступае як прадстаўнік творчай памяці» [2, с. 17].

Малая проза У. Сцяпана ўвасабляе яскравы прыклад цеснай дыялагічнай сувязі традыцыйных, класічных прыкмет жанру навелы і ўласна аўтарскіх, наватарскіх рашэнняў у працэсе стварэння тэксту.

Адзінства і непарыўнасць успрымання, падпарадкаванасць цвёрдаму кодаксу правіл, заснаванасць на супярэчнасці, несупадзенні, памылцы і кантрасту, імкненне накапліваць усю сваю вагу к канцу, падкрэсленае значэнне развязкі, у якой утрымліваецца нечаканы паварот, імкненне менавіта да максімальнай нечаканасці фіналу пры адначасовай канцэнтрацыі вакол сябе ўсяго папярэдняга — гэтая стройная традыцыйная навелістычная сістэма, праяўляючыся ў тканцы тэкстаў У. Сцяпана, усё ж не выключае магчымасць праяўлення непрадугледжаных і выпадковых кампанентаў і дапускае ўжыванне ўласна аўтарскіх мастацкіх прыёмаў і сродкаў пры дасягненні навелістычнага *pointe*.

Адзін з такіх прыёмаў рэалізаваны ў творах «Букет. Медаль. Шапка» і «Півонія». У дадзеных тэкстах кульмінацыйная дамінанта дасягаецца дзякуючы развіццю ўнутранай антытэтычнасці і поліфункцыянальнасці ключавой лексемы. Так, ва ўступным тэкставым сегменце твора «Півонія» аўтарам раскрываецца варыятыўнае выкарыстанне вобраза півоніі ў шматаспектным мастацкім свеце. Японскі паэт XVII ст. Мацуа Басё напісаў хайку, прысвечаны півоніі, у выніку чаго «півонія і пчала зрабіліся бессмяротным трохрадкоўем, якое

ўваходзіць ці не ва ўсе анталогіі японскай паэзіі» [3, с. 626]. Кітайскі мастак, каліограф і паэт Цы Бай-Шы «шмат разоў маляваў півоніі на бамбукавай і рысавай паперы. Мастак быў зусім нямоглы, кепска бачыў, але здолеў лічанымі ўзмахамі пэндзля перанесці на паперу хараство кветкі» [3, с. 626]. Апяваў вобраз півоніі і беларускі мастак-самавука з Давыд-Гарадка Барыс Сыса, які «хайку Мацуа Басё пра півонію і пчалу не чытаў і не чуў, акварэльных кветак кітайца Цы Бай-Шы, магчыма, аніколі не бачыў» [3, с. 626], але «руплівасць, стараннасць і талент мастака з берагоў Гарыні дадалі прыгажосці на белым свеце...» [3, с. 627].

Вобраз півоніі наскрозь пранізвае тканку тэксту. Апавядальнік, знаходзячыся ў звычайным бары, ізноў узгадвае мастацкае выяўленне півоніі [3, с. 629–630]. Падобны паўтор-нагадванне служыць адначасова для ўзмацнення эфекту кантрасу: паэтычны вобраз півоніі, прадстаўлены ў пачатковым сегменце і ў асноўнай падзейнай лініі, рэзка супрацьпастаўляюцца з выявамі на гульнёвым аўтамаце: «У мяне на далоні тры манеты. Па сто песетаў кожная. Падыходжу да таго аўтамата, за якім вар'яцела немка... Шапчу. Як пароль: «Піво-ні-я», націскаю тры кнопкі і цягну на сябе рычаг... Усе дзевяць прамакутнікаў запаўняюцца кветкамі» [3, с. 631].

Аналагічная кантэкстуальная антытэчнасць ключавой лексемы прадстаўлена і ў навеле «Букет. Медаль. Шапка». Аднак калі ў папярэднім творы ўнутраная контрадыктарнасць відавочна суправаджаецца аўтарскай іроніяй, то ў прадстаўленым тэксце — навідавоку драматызм, не пазбаўлены пэўнай сентыментальнасці. Чытачу ў пачатку навелы складана зразумець агрэсіўныя паводзіны галоўнага героя, Эдзіка Мельніка, у дачыненні да Віцькі Курмаза па прычыне няўдалага жарту з «нейкай зношанай шапкай-вушанкай... Быцца у ёй сто даляраў ляжала» [4, с. 17]. Эфект навелістычнай нечаканасці, у адрозненні ад тэксту «Півонія», узмацняецца дзякуючы не акцэнтацыі на традыцыйным кантрасце духоўнага і матэрыяльнага, а яго своеасаблівым разбурэнні, цяжка спасцігальным, не пазбаўленым частковага вар'яцтва, але незвычайным, што і дазваляе дасягнуць раскрыцця навелістычнага *pointe*: верны сабака па мянушцы Букет і пасля сваёй смерці працягвае «суправаджаць» свайго гаспадара: «І ў гэтым годзе, як і ў мінулым, калі пачнуцца халады, надзене Эдзік сваю шапку і будзе няспешна ісці па пасёлку. І абавязкова хто-небудзь скажа-кіне ўслед: «Вунь Мельнік з Букетам...» [4, с. 21].

Згодна з канонам навелістычнага жанру У. Сцяпан імкнецца да лаканічнасці ў апісанні падзей, чаму садзейнічае плённае ўжыванне апасіяпезы. У некаторых творах аўтара апасіяпеза выступае цалкам скразным сродкам арганізацыі навелістычнага тэксту. Так, у навелах «Адна капейка», «Букет. Медаль. Шапка», «Драпіны», «Ключ» апасіяпеза ўтрымліваецца не толькі ў большай частцы тэкставых сегментаў, але і ў фінальных, пуэнтных блоках. Пры гэтым апасіяпеза можа выкарыстоўвацца з рознай функцыянальнай нагрузкай, напрыклад, у якасці сродку: лаканічнай падачы інфармацыі: «Братавы... Ён іх у «Спорттавары» купіў» [3, с. 49]; «Цяпер смешна... цяпер і школы нашай няма...» [3, с. 49]; адлюстравання часовага мастацкага перамяшчэння падзейнай

лініі: «А школа тут пры чым? Не ведаю, як я тады вытрымаў...» [3, с. 49]; псіхалагічнага ўзмацнення: «і ён азваўся, ажыў...» [4, с. 16] і г. д.

Адметнай рысай кампазіцыйнай арганізацыі ўласна навелістычнага аповеду ў некаторых тэкстах аўтара з’яўляецца прамое раскрыццё сутнасці падзеі без традыцыйнага суправаджэння ўводнай часткі. Напрыклад, у творы «Драпіны» цэнтральная падзейная лінія развіваецца згодна з законамі навелістычнага жанру. У дадзеным тэксце У. Сцяпана «супярэчлівы», антытэтычны характар з’яў дазваляе ўзмацніць элемент нечаканасці, незвычайнасці, неардынарнасці ў параўнанні з традыцыйным побатавым укладам. Напрыклад, стан прыроды, які стварае атмасферу прадчування свята, уступае ў выразныя контрадыкторныя адносіны з далейшым разгортваннем падзеі [3, с. 50]. На фоне прыроднай гармоніі і агульнага спакою выразна кантрасным з’яўляецца настрой цэнтральнага персанажа Алега Барадаўкі: «Ён нерваваўся і цёр шыю» [3, с. 50].

Далейшае развіццё сюжэтнай лініі вылучаецца дынамізмам і інтэнсіўнасцю. Аўтар выкарыстоўвае лаканічную, пазбаўленую другасных дэталей, але вельмі трапную характарыстыку персанажаў, якія ўведзены ў наратыўную прастору як неад’емны элемент стварэння адпаведнага каларыту агульнага фону дзеяння [3, с. 50–51].

Прыём прамога ўвядзення ў сутнасць падзеі яскрава ўжыты і ў творы «Адна капейка». Аўтар акцэнтуюе ўвагу чытача на адной «неверагоднай» падзеі, указваючы пры гэтым на канкрэтны час яе здзяйснення — «пагодны чэрвеньскі дзень, пасля апоўдня» [4, с. 13]. Дынамізм развіцця дзеяння дасягаецца шляхам выкарыстання выказнікаў, выражаных дзеясловамі закончанага трывання: «вачам не паверыў», «калупнуў мыском кед», «прыціснуў гумовай падошвай», «прысеў на кукішкі, азірнуўся» [4, с. 13] і г. д.

Тым не менш, нягледзячы на вернасць канону навелістычнага жанру, У. Сцяпан часам выходзіць па-за яго межы, выкарыстоўваючы нетрадыцыйныя з пункту гледжання структурнай арганізацыі формы. Напрыклад, уступны сегмент навелы «Наперадзе цемра» не ўтрымлівае звычайнай інфармацыі, характэрнай для тэкстаў гэтага жанру. Замест прасторава-часавай характарыстыкі, знаёмства з галоўнымі персанажамі ці аўтарскага ўводнага каментарыя ва ўступным сегменце даецца фармулёўка навелістычнай загадкі, выражанай складаназалежным пытальным сказам [3, с. 52].

Характэрны для У. Сцяпана і зварот да рэтраспекцыйнага паказу («Вогненнае воблака», «Donna Mia», «Драпіны», «Букет. Медаль. Шапка»), выкарыстання сродкаў псіхалагічнага пісьма («Ключ», «Паліто», «Партрэт»), што садзейнічае пашырэнню наратыўнай прасторы і выхаду за межы жанру навелы і, па сутнасці, адпавядае тэндэнцыі сучаснасці. Даследаванне развіцця жанру навелы сведчыць пра тое, што ў беларускай літаратуры XXI ст. асноўным, дамінантным відам навелістычных мадыфікацый з’яўляецца ўзаемадзеянне апавядання і навелы. У творах аўтараў, і навелістыка У. Сцяпана — яскравае таму пацвярджэнне, назіраецца тэндэнцыя да выхаду па-за межы традыцыйна сфарміраваных навелістычных рамак, адбываецца, па словах І. Шпакоўскага, «раманізацыя» жанру, што «звязана перш за ўсё з паглыбленым увасабленнем

эпічнага прынцыпу суаднесенасці гістарычных працэсаў і лёсу асобу, які фарміруецца ў гэтых працэсах» [5, с. 4].

Такім чынам, аналіз адметнасцей рэалізацыі жанру навелы ў творчасці У. Сцяпана дазваляе зрабіць вывад, што гэты жанр у беларускай літаратуры вызначаецца адметнасцю сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыі, што праяўляецца ў шматстайнасці спосабаў выражэння навелістычнага зачыну, развіцця дзеяння, кульмінацыі і развязкі, у выніку чаго ўтвараюцца розныя структурныя мадэлі. Так, у творчасці У. Сцяпана прыкметы класічнай навелы відавочна спалучаюцца з уласна аўтарскімі рашэннямі арганізацыі навелістычнай тэкставай тканкі: спалучэнне прасторава-часовай сфакусаванасці і інфармацыйна-паведамляльнай насычанасці, перарывістасць і неаднароднасць храналагічна-падзейнай лініі, дасягненне навелістычнай выразнасці шляхам выкарыстання адпаведных лексіка-граматычных сродкаў, ужыванне разнастайных сродкаў псіхалагічнага аналізу, арганічнае перапляценне мастацкіх дэталей з мэтай дасягнення эфекту цэласнасці і завершанасці, супадзенне канцоўкі твора з *pointe*, аднападзейнасць, адначасовае спалучэнне ўнутранай і знешняй нара-тыўнай плыняў.

Навела ў творчасці У. Сцяпана актыўна эвалюцыянуе ў кірунку змяшчэння сваёй дынамікі са знешняга ва ўнутраны падзейны план. Антытэтычнасць і парадаксальнасць, уласцівыя жанру, усё часцей набываюць выразнасць дзякуючы праяўленню духоўна-маральнай супярэчнасці героя, яго рознабаковай рэфлексійнай рэакцыі на акаляючы свет, што і знаходзіць адбітак на непрадказальнасці ўчынкаў персанажаў, неадназначнасці паводзінаў. Навелістычная «пуэнтычнасць» дасягаецца не толькі праз парадаксальнасць фізічнага дзеяння, а пачынаецца на ўнутраным узроўні, з'яўляючыся штуршком да развіцця знешняй антынамічнай дынамікі навелістычнай сюжэтнай тканкі.

Аналіз творчасці У. Сцяпана даказвае тое, што любая «структурная мадэль твора шукае свой індывідуальны варыянт» [6, с. 85], у выніку чаго нараджаецца індывідуальна аўтарская мадэль, якая (і гэта натуральна) выходзіць за межы існуючага сюжэтна-кампазіцыйнага шаблону, а часам нават сама становіцца ўзорам для іншых, у выніку чаго «мяняюцца суадносіны паміж жанрамі і характар узаемадзеяння паміж імі» [1, с. 341].

Абнаўленне і «асучасніванне» навелы пры захаванні асноўных, ключавых элементаў, таго, што вылучае дадзены жанр з ліку іншых, — вынік натуральнага заканамернага працэсу, бо менавіта літаратурны жанр, па словах М. Бахціна, «заўсёды і той і не той, заўсёды і стары і новы адначасова. Жанр — прадстаўнік творчай памяці ў працэсе літаратурнага развіцця. Іменна таму жанр і здольны забяспечыць адзінства і бесперапыннасць гэтага развіцця» [8, с. 141–142].

Літаратура

1. Жураўлёў, В. П. Лідар і яго суразмоўца як дыялог традыцыі і наватарства / В. П. Жураўлёў і інш. // Беларуская літаратурная класіка і сучаснасць: праблемы характаралогіі / Нав. рэд. В. П. Жураўлёў. — Мінск: Бел. навука, 2013. — С. 8–71.

2. Большаков, В. П. Классицистическая теория жанров и ее преодоление / В. П. Большаков // Теория литературы: в 4 т. / редкол. Ю. Б. Борев [и др.] — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — Т. 3: Роды и жанры. — С. 11–32.
3. Сцяпан, У. Півонія / У. Сцяпан // Сучасная беларуская проза: Традыцыі і наватарства. — Мн.: Сэр-Віт, 2003. — С. 626–632.
4. Сцяпан, У. А. Адна капейка: кніга прозы / Уладзімір Сцяпан. — Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2012. — 224 с.
5. Шпаковский, И. И. Сюжетно-композиционная структура современного рассказа: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. И. Шпаковский; Белорус. гос. ун-т. — Мінск: 1996. — 20 с.
6. Жураўлёў, В. Структура твора. Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм / В. Жураўлёў. — Мінск: Навука і тэхніка, 1978. — 312 с.
7. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. — М.: Наука, 1998. — 398 с.
8. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — М.: Наука и техника, 1963. — 320 с.

Евгения Логуновская (Минск)

ВАМПИРИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ПОПУЛЯРНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАМПИРСКОЙ ТЕМАТИКИ СПЕЦИФИКОЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПСИХИКИ

...Прочел я “Вампира — графа Дракула”. Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т. д. Написал в “Руно” юбилейную статью о Толстом под влиянием этой повести. Это — вещь замечательная и неисчерпаемая, благодарю тебя за то, что ты заставил меня, наконец, прочесть ее.

А. А. Блок в письме другу Е. П. Иванову в 1908 г.

Современная литература отличается идейно-тематическим разнообразием, пестротой техник письма, своеобразием героев. Принадлежащие к «инфернальной» сфере являются, пожалуй, одними из самых ярких и популярных. В последнее время на экранах, страницах книг и, более всего, в сети Интернет наблюдается всплеск инфернальной тематики. Видимо, современная культура специфична реанимацией различных культов, компонентов мифа и фольклора. Неомифологизм литературы XX века, нацеленный на постижение сложных нравственно-философских проблем, неизбежно коснулся вопроса нынешнего соотношения двух миров — реального и инфернального. Эта полоса стала частью сознания современного человека, компонентом культуры, предметом научного изучения.

По толковому словарю Д. Н. Ушакова, «инфернальный — (латин. *infernalis*) (книжн. устар.). Находящийся в аду, происходящий в аду, адский. Одержимый бурными страстями, демонический» [2, с. 564]. В фольклористике под инфернальными понимаются следующие образы: призраки, оборотни, адские псы, черти и др. Ярким проявлением инфернального является образ вампира. В. Л. Цымбурский в статье «Граф Дракула, философия истории и Зигмунд Фрейд» охарактеризовал вампиров как «образы, способные завоевы-